

개화기 시조의 전통성과 근대성 연구

류 수 열*

1. 문제 의식

우리 역사에서 개화기는 격변기, 과도기 등으로 그 성격이 규정되곤 한다. 그만큼 이 시기는 국내외적으로 혼란한 정세에 처해 있었고, 이러한 사회적 분위기는 문학 창작에도 거의 절대적인 영향을 미치게 된다. 이 시기에 창작된 문학은 대체로 主體와 進歩의 갈등¹⁾ 속에서 항일 의식을 비롯하여 당대에 요구되었던 다양한 사회적 메시지를 담고 있다. 한편 개화기에는 전통적인 장르인 시조나 가사²⁾가 그대로 지속되는가 하면, 이들 장르가 새로운 형태로 변모

* 서울대 대학원

- 1) 이 시기의 사회적 갈등이 형성된 축이 守舊와 開化 세력이 아닌 主體와 進歩 세력에 있었다는 점에서 '開化期'라는 말을 쓰는 것은 문제가 있다. 그래서 '開化救國期'라는 시대 명칭을 쓰기도 한다. 더군다나 갈래 상의 명칭으로 '개화기 시조'를 쓰는 데는 더 큰 문제가 있을 수 있다. 그렇지만 논의의 확산을 피하기 위하여 본고에서는 널리 알려진 대로 '개화기'라는 말을 쓰기로 한다.
- 2) 『대한매일신보』에 실렸던 이 시기의 작품들은 '社會燈歌辭'로 불리어져 왔다. 그러

하기도 하고, 일본 음악이나 서양 음악의 영향으로 새로운 장르가 탄생하는 등 가치 모색기라는 이름에 부합하는 실상을 보여준다. 그러나 이러한 대부분의 작품에 대해서는, 문학의 사회적 기능에 충실한 나머지 주제 의식만 앞서고 문학적 형상화의 측면에서는 성공하지 못했다는 평가가 내려지고 있다.³⁾ 개화기에 창작된 시조에 대해서도 이러한 평가는 온당한 것으로 보인다.

그러나 본고의 관심은 이러한 문학사적 평가에 있지 않다. 일차적인 관심은 시조라는 한 역사적 장르가 시대 상황과 관련하여 어떠한 변모를 겪고 있으며, 그러한 변모의 기저에서 작용하는 자질은 무엇인가 하는 점이다.

발생 시기에 대한 논란이 여전히 남아 있지만, 시조는 약 600년에 이르는 기간동안 존속되고 있는 장르이다. 특히 중세 문화적 질서에서 생성되고 향유된 한 역사적 장르가, 삶의 문법을 달리하고 있는 현대에 이르러서도 꾸준히 그 생명력을 유지한다는 점에서 문제성은 더욱 가중된다. 이 문제는 한 장르의 존속에만 국한되지 않는다. 그것은 근대를 기점으로 우리가 문학의 존재 방식의 변화를 겪었다는 문학사적 사실로 확장된다. 그 변화는 한마디로 ‘시가(詩歌)’에서 ‘시(詩)’로의 변화이다. 이것은 ‘부르는 문학’에서 ‘읽는 문학’ 또는 ‘옳는 문학’으로의 변환인 것이다.

본고는 이같은 존재 방식의 변화를 단적으로 보여주는 개화기 시조의 양식적인 특질에 주목하고자 한다. 이전의 시조에서 발견되지 않는 개화기 시조의 변별적인 요소에 주목함으로써, 문학의 존재 방식의 변화를 구체적으로 증명해주는 단서를 발견할 수 있을 것이다. 그러나 이전 시조와의 변별성에만 관심을 두지는 않는다. 전대 시조의 문학사적 사실을 고려하여 지속성도 충분히 존중할 것이다. 어떠한 문학 장르도 갑자기 탄생할 수는 없다는 점을 문학사는 말해 주고 있기 때문이다.

개화기 시조를 독립적인 하나의 역사적 장르로 인정할 수 있을 것인가? 개화기 시조의 전통성과 변화성을 파악하는 것은 실상 위와 같은 질문의 답을 찾

나 김대행은 구체적인 작품 분석을 통해 이들 작품을 가사가 아닌 ‘民謠詩’로 그 갈래를 규정한다. 「말하기와 노래하기」, 『詩歌 詩學 研究』, 이대출판부, 1991 참조

- 3) 김영철(『開化期の 詩歌 研究』, 서울대 대학원, 1975)은 개화기의 시가 문학은 다음과 같은 특징을 갖는다고 지적하고 있다. ①작가군의 비전문성, ②표현 기교와 문학적 형상화의 결여, ③저항 비판의 참여 문학. 이 중 ①에 대해서는 반론의 여지가 많다.

는 일과 다르지 않다. 이 질문은 다시 개화기 시조가 조선조 문학인 시조의 연장선상에 놓여 있는 것인가, 아니면 새롭게 성립된 독자적인 장르인가 하는 선택 의문문으로 바뀌어질 수 있다. 이러한 질문은 개화기 시조라는 장르명이, 특정한 역사적 시대를 나타내는 개화기라는 수식어와 장르를 가리키는 시조라는 피수식어를 결합시켜 만든 말이라는 점에 대한 문제 제기이다. 이는 또다시 ‘개화기’라는 시대적 특수성에 주목할 것인가, 아니면 시조의 양식적 보편성에 주목할 것인가 하는 이분법적 문제로 환원될 수 있다.

장르란 일반적으로 일정한 군집의 작품들이 공유하는 문학적 관습의 체계이며, 개별 작품의 존재를 지탱하는 초개인적 준거의 모형이다. 그러나 갈래는 일정 범위의 작품들을 완전무결하게 귀일시키는 특성이나 원리의 조직체라기 보다는 ‘친족적 유사성’을 지닌 다수의 작품에서 추출되는 범례적 일반형이라고 말할 수 있다. 개별 작품은 이러한 일반형에 정확히 부합하기도 하고 다소 어긋나기도 하지만, 범례적 일반형으로서의 갈래는 그 어긋남이나 변형의 정도 및 방식을 파악하게 해 주는 준거가 될 수 있다.⁴⁾ 이런 점에서 본고는 개화기 시조의 성격을 고찰함에 있어, ‘문학적 관습’의 지표가 될 수 있는 정형시로서의 형식적 요건과 현실 인식 태도로 대별하여 접근하고자 한다.

개화기 시조는 여러 지면을 통해서 확인할 수 있는바, 여기서는 논의의 편의상 『대한매일신보』의 ‘詞藻’란에 실린 작품에 국한하고자 한다. 이는 이 난에 수록된 작품들이 대체로 내용과 형식 양면에서 균질성을 비교적 잘 보여주고 있기 때문이다.

2. 개화기 시조의 양식적·주제적 특성

음악적인 입장에서 본다면, 전근대의 문학은 사실 노랫말에 지나지 않는다. 예외적인 경우가 없지는 않지만, 멀리 상고 시가로부터 향가나 고려 속요는 물론, 시조나 가사까지도 모두 가락에 얹어서 부르는 노랫말이었다. 그런데 이러한 일반적인 문학의 존재 방식은 개화기에 이르러 비로소 전환을 맞게 된다.

4) 김홍균, 『한국문학의 이해』, 민음사, 1986. 30~31면.

그 결과 문학은 음악과 분리되고 독자적으로 존립하게 된 것이다.

개화기 시조의 두드러진 특징은 먼저 개별 작품들이 제목을 갖는다는 점에서 찾을 수 있다. 제목은 개별 작품들의 고유성을 보장하는 하나의 표지라 할 수 있다. 개화기 시조의 경우 제목은 내용에서 가장 핵심적인 구절을 따서 붙이거나 내용을 한자어로 조합하여 붙이는 것이 일반적이었다. 시조가 제목을 갖게 되었다는 것은 일단 근대적 성격의 문학으로 바뀐 하나의 징표로 봐도 좋을 듯하다.

개화기 이전의 시조는 가곡창이나 시조창으로 연행된 문학이었다. 몇몇 곡조가 정해져 있고, 여기에 시조 작품이 개별적으로 대응되는 방식이었다. 이 때에는 시조 작품 그 자체보다 가락과 곡조가 더 중요한 요소로 작용할 수밖에 없었을 것이다.⁵⁾ 이런 상황에서라면 시조작품의 개별적인 고유성은 그리 큰 문제가 아니었을 것으로 추정된다. 따라서 개화기의 시조가 각각의 작품마다 고유한 제목을 가진 사정은 ‘시’에서 ‘가’가 분리되어 나간 결과인 것으로 볼 수 있겠다. 다시 말하면, 개화기의 시조는 더 이상 특정한 몇몇 곡조와 결합되어 불리어진 노랫말이 아니라, 개별적으로 읽혀진 독서물로 전환해간 것이다. 개별 작품의 제목은 그 고유성을 증명해주는 표지로 기능한 것이라고 볼 수 있는 것이다.

개화기 시조의 형태상의 특징은 또한 종장 마지막 마디의 생략 현상에서 찾을 수 있다. 기존의 연구 결과는 종장 마지막 마디의 생략을 조선조 시조창의 전통을 이은 결과로 보는 것이 일반적이다.⁶⁾ 이러한 생략 현상이 조선조 후기의

5) 오늘날 가장되는 음악의 우열이 노랫말보다는 곡조나 가락에서 판가름난다는 점에서도 이런 사정을 엿볼 수 있을 것이다. 물론 오늘날의 가장 음악이 개별적으로 제목을 갖는다는 점은 다른 차원에서 고려할 일이다. 한편 고려 가요는 시조처럼 몇몇 정해진 곡조에 얹혀서 불리어지지 않았다. 고려가요의 제목은 개별적인 문학 작품의 제목이라기보다는 곡조의 이름이었다. 장사훈, 『증보 한국음악사』, 세광음악출판사, 1993.

6) 조동일, 『한국문학통사』 4권, 지식산업사, 1986. 278~285면 및 김영철, 「開化期 時調의 構造와 變異」, 김영철 외, 『韓國詩歌의 再照明』, 형설출판사, 1984. 542~547면. 후자의 경우, 이에 더하여 문학의 기능화 현상을 그 원인으로 추가하기도 한다. 개화기를 “非詩的 歷史 狀況”으로 보고 개화기의 사회 구조가 갖는 경직성이 시조 형태의 미적 구조를 잠식하는 기현상을 낳았다고 파악하는 것이다. 다시 말하면, 종장의 마지막을 주제어에 해당하는 단어로 끝맺음으로써 단호하고 힘찬 결의를

가집인 『南薰太平歌』에 게재된 시조의 종장 처리 방식과 동일하다는 것이다.

北風은 나무 꽃해 불고 明月은 눈 속에 찬데
七尺 長劍 켜여 들고 혼 거름에 내다르니
도처에 수업는 敵兵들 쥐 숨 듯이.(雪上劍, 1909. 1. 13)

늪을 밋을 것가 못 밋을 손 늪이로다
밋을 만흔 四時節도 쉼 밋들 못흔거니
흐물며 狡詐人心 이 世上에 엇지 늪을.(勿恃人, 1909. 2. 3)

곱흔 비 치우라면 山菜野蔬 엇더흐며
쓰러진 집 널으킬 제 큰 材木만 所用되랴
아마도 男女老少 壹心되면 無所不爲.(合衆力, 1909. 7. 15)

물론 대부분의 경우에는 생략된 부분에 올 만한 말이 무엇인지를 문맥을 통해 짐작해 볼 수 있다. 위의 작품들에서도 각각 ‘흐는구나’, ‘밋을소냐’, ‘흐리라’가 생략된 것으로 추리해 낼 수 있다. 위의 예에서처럼 대부분의 작품들은 완결되지 않은 채 끝맺는다. 그러나 네 마디만 채우면 마지막 마디의 문장 성분이 무엇이든 상관없이 생략되는 현상은 앞서 지적한 詩歌의 詩化 현상과 모순될 수밖에 없다. 이미 노래하는 시에서 읽는 시로 본질을 이전한 상태에서 굳이 시조창의 관습을 존중하고 계승할 이유는 없는 것으로 보이기 때문이다.

시조는 본래 ‘가곡’으로 불리어진 노래다. 조선조 후기에 와서 시조라는 새로운 창 의 관습이 생겨났다. 그러나 가곡과 시조는 단지 노랫말만 같을 뿐, 그 체계나 곡조는 대단히 이질적이다. 종장의 마지막 마디가 생략되는 것은 그 이질성을 가시적으로 보여준다. 시조는 ‘북전(北殿)’이라는 창법의 영향을 받은 것으로 알려져 있다. 북전창의 형식이 시조의 노랫말을 다 용해시키지 못한 데서 마지막 마디가 생략되었다는 것이다.⁷⁾ 일반적으로는 가곡은 시조에 비해 훨씬 높은 격조를 가진 것으로 인정되어 왔다. 시조집으로 널리 알려져 있는 조선조 후기의 『청구영언』, 『해동가요』, 『가곡원류』 등은 사실은 가곡집으로서,⁸⁾

담아내는 효과를 갖게 된다는 것이다.

7) 황준연, 「北殿과 時調」, 『세종연구』 1, 세종대왕 기념사업회, 1986.

작품의 종장 마지막 마디가 완전히 표기되어 있다. 반면에 『남훈태평가』와 이 세보의 『풍아』에는 이것이 생략된 것이 일반적이다. 『가곡원류』 발문에서 박효관은 창이 타락함을 개탄하면서, 이에 대한 대응으로 가곡집을 엮는다고 했는데,⁹⁾ 여기에서 타락한 창은 바로 시조창을 일컫는 것으로 추정해 볼 수 있다.

또한 오늘날에 시조창으로 불리어지는 노랫말이 고시조 작품이라는 데도 주목할 필요가 있다. 이것은 개화기의 시조가 시조창의 관습에 따라 종장 마지막 마디를 생략한 채로 표기한 것은 사실이지만, 실제로 창으로는 불리어지지 않았음을 뜻하는 것이다. 시조창의 경우 약 1분 정도의 시간에 한 장(章)을 부르는 것이 일반적이는데, 이러한 창법으로는 사회적인 메시지가 강하게 담긴 개화기 시조 작품을 소화하기 어려웠을 것임은 쉽게 짐작할 수 있다.¹⁰⁾ 요컨대 개화기 시조에서 종장의 마지막 마디가 생략된 것은 가창을 전제로 창작되었기 때문이 아니라, 표기법 자체의 관습을 존중한 결과로 이해할 수 있다.

표기 방식에서 시각적인 효과를 고려하여 분행을 하고 구두점을 표기한 점은 특기할 만한 사항이다. 시조를 세 줄로 나누어 적고, 처음 두 줄에는 반 줄이 끝날 때, 마지막 줄에서는 첫 토막 및 반 줄이 끝날 때 쉼표를 찍었으며, 한 줄이 끝날 때에는 마침표를 찍었다.

간밤에 비오더니, 봄 소식이 완연하다.

無靈魂 花柳들도, 때를 짜러 뛰었넌다.

엇지타, 二千萬의 더 人衆은, 잠샘줄을.(花柳節, 1909. 4. 4)

8) 『海東歌謠』를 예로 들면, 初中大葉, 二中大葉, 三中大葉 등의 명칭들이나 初數大葉, 二數大葉, 三數大葉 등의 명칭들이 모두 歌曲의 곡조명이었음에 유의할 필요가 있다. 이러한 명칭들은 『해동가요』가 노래책이었음을 입증해 주는 증거의 하나이다.

9) “근세의 모리배를 말려서 굶임없이 서로 쏘리게 하여 자연스럽게 버린한 습성에 젖게 하고, 혹 한가로이 놀이를 하는 자가 근본도 없는 잡요로서 농지거리하는 해괴한 짓을 하니, 귀하고 천한 이가 다투어 전두(일종의 사려금)를 주는 풍속을 숭상함이 어찌 옛날 현인과 군자가 정음(正音)의 여파(餘派)라 하겠는가. 내가 그 정음이 사라지는 것을 개탄함을 참지 못하여 대략 가곡을 초록하여 한 가곡보를 만들고, 그 구절, 고저, 장단, 점수를 표시한다. 여기에 뜻이 있는 후인을 기다려서 감계로 삼고자 한다.” 『歌曲源流』跋.

10) 임종찬은 『개화기 시조론』(국학자료원, 1993)에서 개화기 시조가 창으로 불리어 지기도 하고, 읽혀지기도 한 것으로 보고 있다.

세상사뭇들아, 小路로 가지마라.
 當當흔 너른 길이, 네로부터 잇것마는.
 어지타, 時俗人心은, 小路로만.(大路行, 1909. 7. 1)

이는 율격의 짜임새를 명확하게 인식한 증거라 하겠다.¹¹⁾ 이러한 배려는 신문 독자가 글을 읽는 데 필요한 요소들이지, 노랫말을 일정한 가락에 맞추어 부르는 데 필요한 것은 아니다. 텍스트 속에 있는 문자에는 음성적 자질이 결여되어 있다. 구술하는 말에는 반드시 이러저러한 억양이나 목소리의 어조가 있다. 아무런 억양도 없이 목소리로 말할 수는 없다. 문자화된 텍스트에서 구두법은 목소리의 어조를 지시하기 위한 표시이다.¹²⁾

이밖에도 4행이라는 파격을 보이는 작품이 있는가 하면, 오늘날의 형태시와 유사한 행배열을 보이는 작품도 있어, 개화기의 시조가 독서물로 전환해 갔다는 점을 확실히 증명하고 있다.

한편 개화기 시조는 형태상의 변모와 함께 현실을 인식하는 태도에서도 전대 시조와는 확연한 차이를 보여준다. 시조의 분류는 역시 사대부의 그것에 있다. 사대부의 시조는 가사 및 한시와 더불어 그들만의 세계를 확인하고 발견하는 글쓰기 행위였다. 그러나 가사는 일정한 곡조에 얹어서 부르기에는 지나친 장형이었고, 한시는 구어와 문어의 불일치로 인해 창작과 향유에서 다소 어려움이 있었다. 반면에 시조는 짓고 부르기에 가장 적절한 시형을 가지고 있었으며, 동시에 ‘소리’의 묘운을 살릴 수 있는 조건을 갖추고 있었다.

사대부 문학은 공적인 성격과 사적인 성격을 동시에 구유하고 있었다. ‘사대부(士大夫)’라는 말 자체가 이미 ‘사’와 ‘대부’라는 두 가지 성격의 삶을 내포한 합성어이듯이, 그들의 문학 또한 이에서 평행하게 두 가지 성격을 갖는 것으로 이해할 수 있다. 그 성격이란 다름 아닌 수기(修己)와 치인(治人)의 영역이며, 시조는 이 두 가지 영역에 동시에 관여하고 있는 것이다. ‘사’로서의 삶에 관심이 있을 때는 합일화의 시조로, ‘대부’로서의 삶에 관심이 있을 때는 객관화의 시조로 귀결되는 것이 일반적이다.¹³⁾

11) 조동일, 『한국문학통사』 4권, 지식산업사, 1986. 278면.

12) 윌터 J. 웅(이기우·임명진 역), 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995. 157면.

13) ‘합일화’와 ‘객관화’의 구분에 대해서는 김대행의 「시조 유형론」(이대출판부, 161~162면) 참조.

그런데 이 두 가지 지향이 모순적이지 않고, 상보적인 관계를 형성하고 있다는 것은 주지의 사실이다. 이러한 사실을 가장 적실하게 보여주고 있는 작품이 ‘亦君恩이샀다’와 같은 표현이다. 이러한 작품은 사대부들이 강호한정(江湖閑情)의 한쪽 세계에서도 다른 한쪽을 끊임없이 의식하고 지향했음을 단적으로 보여준다. 이 경우 대부분은 주자학적 체제에 대한 주자학적 세계관의 대응으로 순응적인 태도를 보인다. 고려 말엽이나 조선 후기에 나타나는 일군의 작품들이 우국충정의 주제 의식을 보여주는 경우에도 그 순응적인 태도는 마찬가지이다. 중세적 가치 체계 속에서 체제에 대한 비판이란 곧 ‘방외인’으로의 전락과 다를 바가 없는 것이다.

그런데 대한매일신보의 시조에는 현실 비판과 저항 의식이 3백여 편에 이르는 거의 모든 작품에 공통적으로 드러나고 있다.

消火丹

胸中에 불이 나서 五臟이 다 트 간다
黃惠庵을 솜에 맞나 불 썰 藥을 무려보니
憂國으로 난 불이니 復國하면(1890. 1. 9)

韓半島

韓半島 錦繡江山 禮儀之邦 分明하다
神聖하시 檀君씨서 세웠서라 이 나라를
뉘라서 감히 侵犯하시 堂堂 帝國(1908. 12. 2)

山雪野雨

北天이 막다커늘 雨裝 업시 길을 나니
山村에 눈이 오고 들에는 비가 온다
아마도 準備 곧 업스면 處處逢敗(1910. 2. 22)

각각의 작품에 제목이 붙어 있는 것도 주목을 끌지만, 복국이라는 주제 의식의 측면에서는 대동소이한 작품들이다. 「消火丹」은 나라를 빼앗기게 된 울분을 과장을 통하여 표출하면서 동시에 복국에 대한 염원을 간절히 드러내고 있으며, 「韓半島」는 한민족으로서의 자부심을 강조하면서 이 나라가 절대 침범당할 수 없다는 당위를 부각시키고 있다. 「山雪野雨」는 임제의 고시조를 패러

디하여 앞날에 대비할 것을 주장하고 있다. 실로 다양한 방법으로 형상화된 목소리는 한결같이 우국지정으로 귀결되는 것이다. 그러나 여기에서의 우국지정은 사대부 시조에서 확인할 수 있는 것과는 매우 이질적이다. 사대부 시조의 우국지정이 순옹주의의 발로라면 개화기 시조의 그것은 현실 비판의 결과이자 귀착점인 셈이다.

이 시기의 문학이 전반적으로 이러한 경향을 보이는 것은,¹⁴⁾ 당시가 역사적 격동기로서 일제에 의한 국가적 위기를 절실하게 체험하고 있었던 엄중한 시기였기 때문일 것이다. 그리고 이러한 시대적 특수성이 『대한매일신보』라는 매체의 특성과 결합한 결과일 것이다.

3. 개화기 시조의 전통성과 근대성

이상에서 살펴본 바대로, 개화기 시조는 전대 시조와 확연히 구별되는 변별적 특징을 지니고 있음을 알 수 있다. 그 특징은 존재 조건의 측면에서는 시가에서 시로, 부르는 문학에서 읽는 문학으로, 가창물에서 독서물로, 구술성(oralty)에서 문자성(literacy)으로의 변화로 나타났다. 그리고 현실을 인식하는데 있어서도 순옹적인 태도를 버리고 비판적인 태도로 전환되었다.

그렇다면 이러한 특징이 개화기라는 시대가 낳은 직접적인 산물인지를 검토해 볼 필요가 있다. 어떤 특징의 문학이 인위적으로 가공되어 갑자기 세상에 나오는 경우란 찾아보기 어렵기 때문이다. 따라서 개화기 이전의 시조에서 이와 같은 경향의 작품이 최소한 단서로나마 존재했을 것으로 짐작해 볼 수 있을 것이다.

이러한 단서를 보여주는 작품은 일단 조선조 후기의 시조의 전반적인 경향상의 변모에서 찾아볼 수 있을 것이다. 조선 후기에 들어 작자층이 확대되고 작품 세계도 분화되면서 드디어 현실 사회를 비판적으로 바라볼 수 있는 여건이 생기게 되었다. 거기에는 주자학적 가치 체계가 점점 현실과 모순을 일으키게 되었고, 그리하여 현실 세계의 변화가 그들의 의식을 스스로 변화시켰기 때

14) 김영철, 『開化期の 詩歌 研究』, 서울대 대학원, 1975.

문일 것이다. 물론 이러한 양상이 전면적이지는 않았으나, 그 단초가 나타나는 점은 문학사적으로 매우 중요하게 취급되어야 할 것이다. 사설시조의 풍자적·해학적 경향도 이와 같은 맥락에서 볼 수 있을 것이다. 그러나 사설시조의 이러한 경향은 개화기 시조의 성격과 연결될 수 있는 일관성을 보장해 주지 않을 뿐더러, 그 양식상의 상이함도 높은 장벽으로 작용하게 된다. 따라서 사회성을 강하게 내포한 일군의 평시조 작품으로 자연스럽게 관심은 옮겨갈 수밖에 없다.

여기에서 우리는 과연 조선조 후기의 시인 하나를 만날 수 있다. 바로李世輔(1832~1895)라고 하는 사대부 시인이다. 그는 철종과 6촌 사이인 왕족이었다. 안동 김씨 정권 하에서 1860년 11월부터 1863년 12월까지 3년간 전라도 강진에서 귀양살이를 했다. 그 후 공조 판서와 형조 판서를 지내고 64세이던 1895년 乙未年에 민비가 피살되자 이에 울분을 품고 있다가 병사했다고 한다. 그의 시조집 『風雅』에는 약 460수의 작품이 수록되어 있는바,¹⁵⁾ 여기에서 현실 비판적 인식이 뚜렷하게 나타나고 있다.

저 뵈성의 거동 보쇼 지고 싯고 드러와서
한 섬 쏭를 밧치라면 두 섬 쏭리 부득이라
약간 농스 지엿슨들 그 무엇슬 먹즈 흐리.

우리 성이 드러 보쇼 산의 올라 산전 파고
들의 나려 슈답 가리 풍한셔습 지은 농스
지금의 동중니중은 무삼일고

이 시조는 당시 삼정의 문란으로 인해 가혹한 수탈에 시달리는 농민상을 다양한 목소리를 동원하여 그려내고 있다. 첫째 작품은 환곡의 부정을 관찰자의 목소리로, 둘째 작품은 전정(田政)의 횡포를 농민의 목소리로 고발하고 있는 것이다. 정약용의 한시에서 발견할 수 있는 궁핍한 세태 묘사와 닮아 있음을 알 수 있다.

그의 이러한 시적 경향¹⁶⁾은 동시대의 가객이었던 박효관이나 안민영과도 분

15) 그의 시조집은 『風雅(大)』, 『風雅(小)』, 『詩歌(單)』 등이다. 이 중 『風雅(大)』는 다른 시조집에 있는 거의 모든 작품을 집성한 것으로 보인다.

명히 구별된다. 개화기 시조에서 광범위하게 형상화되는 현실 비판이나 현실 저항적인 주제 의식은 이러한 사회시의 계보로 이해할 필요가 있겠다.

본고가 그를 주목하는 것은 다음과 같은 기록 때문이기도 하다.

세지임술지계추호한(歲在壬戌之季秋下澣)의 신지도 복스중 스년 적각(薪智島 鵬舍中四年謫客)으로 년부년월부월(年復年月復月)의 병근(病根)은 날노 더호고 슈회(愁懷)난 만단(萬端)호여 세월(歲月)를 잇고져 혹 글도 읽으며 시취(詩句)도 지으며 소설(小說)도 보다가 또 노리를 지어 기록(記錄)호나 장단고저(長短高低)를 분명(分明)이 좇지 못호엿스니 보난 스름이 짐작호여 불가호노라¹⁷⁾(강조 : 인용자)

이 기록에서는 이미 ‘본다’는 점을 분명히 하고 있다. 물론 이 인용문에서는 ‘노래’를 ‘짓’는다는 점도 나타내고 있지만, 문자로 기록한다는 점을 분명히 밝히고 있으며, 읽는 사람들로 하여금 짐작하여 ‘볼’ 것을 권유하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 이는 『歌曲源流』 소재의 ‘부르는 문학’의 한편에서는 ‘읽는 문학’이 등장하여 소통되었음을 증명해 주는 단서라 할 만하다.

이상의 고찰을 통해 개화기 시조의 등장은 갑작스럽게 인위적으로 이루어진 일이 아님을 알 수 있다. 이세보는 현실 비판의 시조를 통해서 현실주의적 전형과 묘사를 드러낼 수 있었고, 부르는 문학이 아닌 읽는 문학으로 이행하는 과도기적 특성에 힘입어 문학의 중세적 존립 조건을 해체하고 근대적 문학의 존립 조건을 형성하는 데 기여한 것으로 평가될 수 있는 것이다.

그렇다면 이 지점에서 우리는 다음과 같은 질문을 던져 볼 수 있다. 시가에서 시로의 존재 이전과 현실 비판 의식 사이에는 어떤 관계가 있지 않을까 하는 질문이 그것이다. 이러한 질문에 대해서는 전통적인 두 시가관을 살펴봄으

16) 그의 시적 경향은 매우 넓은 스펙트럼을 보여주고 있다. 기행 시조, 애정 시조, 월령체 시조, 유배 시조, 도덕 시조, 계고 시조, 부정부패 비판 시조, 중국 역대 인물 회고 시조, 말놀이 시조 등 매우 다양한 작품 세계를 구축하고 있다. 그의 다양한 시적 편력이, 실학파의 궁극적인 귀결이 그러하듯이 중세의 주자학적 질서로 귀결된다는 지적은 다른 차원에서 논의해 볼 필요가 있다. 진동혁, 『이세보 시조 연구』, 집문당, 1983 및 신연우, 『이세보 시조의 특징과 문학사적 의의』, 『조선조 사대부 시조문학 연구』, 박이정, 1997 참조.

17)李世輔, 『風雅(大)』의 끝부분.

로써 그 답을 얻을 수 있을 것이다. 공자의 악론(樂論)의 요체인 ‘사무사(思無邪)’는 음악이 성정을 가다듬는 데 기여한다는 것이다.¹⁸⁾ 반면 『시경(詩經)』 이후 시의 효용으로 내세워지는 시의 효용은 풍간(諷諫)이다.

옛날의 군자는 글을 익힘에 있어 먼저 시를 노래하게 하였으니, 사람으로 하여금 음영(吟咏)으로 그 심지를 감동케 하고 차탄(嗟歎)함으로써 그 성정을 키우게 하였으며, 억양을 반복함으로써 선을 사랑하고 악을 멀리하는 마음을 일으키게 하여 스스로 더러움을 씻지 못하더라도 정대한 것으로 이루어 나가도록 하는 것이다. 그런즉 옛사람들이 노래의 가치를 중대하게 여긴 것이다.¹⁹⁾

공자는 산시(刪詩)하면서 정풍 위풍을 버리지 않았으니, 이로써 선과 악을 갖추어 권계(勸戒)하고자 한 것이다. 시가 어찌 반드시 주남관저(周南關雎)라야 하며, 노래가 어찌 반드시 순임금 때의 경재(廣載)라야 하겠는가? 다만 성정을 떠나지 않으면 되는 것이다. 시는 風雅 이래로 시대를 내려오면서 나날이 옛것과 멀어졌고, 한위(漢魏) 이후로는 시를 배우는 자들이 다만 말을 꾸미는 데만 몰두하는 것을 해박하다고 여기고 경물(景物)을 아름답게 수놓는 것을 숨써 있다고 여겨서, 심하게는 성률(聲律)을 까다로이 따지고 자구(字句)나 연마하는 법이 나오기에 이르렀으니, 그래서 성정(性情)은 숨었다. 이러한 폐단은 우리나라에 와서 더욱 심했다. 오직 가요의 한 가닥만이 우뚝히 풍인(風人)의 남긴 뜻에 거의 가까워서, 정으로부터 솟아나는 것을 우리말로써 표현하여 읊조리는 사이에 우연히 사람을 감동시킨다. 길거리의 노래에 이르러서는 강조(腔調)가 비록 바르게 다듬어지지 못하였으나 무릇 그 유일(愉佚), 원탄(怨歎), 창광(猖狂), 조망(粗莽)하는 모습과 태같은 각기 자연의 진기(眞機)로부터 나온 것이다.²⁰⁾

위의 두 인용문은 각각 ‘思無邪’와 ‘諷諫’으로 대별되는 시가관을 대표적으로

18) ‘사무사’에 대한 해석은 분분하다. 시 삼백 및 그것을 지은 사람의 생각이 모두 사악함이 없이 선하다는 해석, 시를 읽는 이의 심성에 얻어지는 결과적인 효용이 사무사하다는 해석, 시가 순수한 정 의 발로이기에 인위적인 선악의 구분을 넘어서서 본원적으로 사악함이 없다는 해석이 제기되고 있다. 이 중 앞의 두 입장은 시가 인간에게 미치는 도덕론적 효용을 중시하고 있다는 점에서 같은 맥락에 놓여 있다. 본고에서는 이 말을 효용론적인 입장에서 해석하기로 한다. 김홍규, 『조선 후기의 시경론과 시의식』, 고대 민족문화연구소, 1982.

19) 『花源樂譜』序.

20) 磨嶽老樵, 『靑丘永言』後跋.

로 드러내 보이는 글이다.²¹⁾ 전자의 입장은 시가 성정의 표현이며 따라서 풍교(風敎)의 도구가 된다는 주장이며, 이는 사람은 시를 읽음으로써 성정의 바름[性情之正]을 도모할 수 있다는 주장으로 이어진다. 이와는 달리 후자는 시가가 시대의 반영임을 인정하고 “자연의 진기”를 시의 요체로 파악한다. 자연의 진기란 일체의 인위적인 장식이나 조작이 가해지지 않은, 사람의 본원적 심성을 뜻하는 것이다.²²⁾ 이 입장의 연장선에 서면 사설시조를 포함하여 인간의 자유로운 정 의 발산을 추구한 시조 작품들이 당대의 여러 비평에서 높은 가치를 부여받은 이유를 알 수 있다.

그런데 이세보의 현실 비판 시조는 이 중 어느 곳에도 귀속되기 어려운 면이 있다. ‘사무사’로 귀속되기 위해서는 인간의 성정을 바르게 할 수 있는 도덕론적 효용을 갖추었어야 하고, ‘풍간’으로 귀속되기 위해서는 자유로운 ‘정(情)’의 감발이 있어야 했다. 전자의 논리로는 현실 순응적이고 교훈적인 내용의 전달과 감화가, 후자의 논리로는 개인적 서정의 세계에 대한 몰입이 시조 본연의 임무였으나, 이세보는 개인의 내면 세계를 벗어나 사회적인 현실에 눈을 돌린 동시에 그 현실을 비판적으로 바라보았던 것이다. 이런 점에서 이세보는 시학의 한 계보를 새롭게 창출한 것으로 이해할 수 있다.

아무래도 음악성을 강하게 동반할 때 현실 비판의식이 시로 형상화되기란 쉽지 않다.²³⁾ 판소리에서는 노래를 통해 통렬한 비판을 실행하는 경우가 흔하지만, 이 경우는 ‘풍자’라는 놀이의 한 방식이 대상의 회화화에 결정적으로 기여할 수 있기 때문에 가능한 것이다. 그러나 풍자의 태도가 사라졌거나 있다고 하더라도 미미한 경우, 다시 말해서 현실을 비판하는 방식이 더 직접적이고 그 태도가 진지할 경우에는 노래가 적절한 그릇이 되기 어렵다는 것이다. 이는 조선조 후기 문학의 현실주의적 경향이 시조에서보다는 여타의 장르, 즉 한문학이나 산문 문학에서 더 융성할 수밖에 없었던 사정을 짐작케 해준다.²⁴⁾

21) 이러한 시가의 두 가지 지향은 각각 정악과 민속악으로 대별되어 실현되는 경향이 있다.

22) 김홍규, 앞의 책, 161면.

23) 나정순, 「시조 전통성 연구의 시론」, 『국어국문학』 100호, 국어국문학회, 1988. 162면.

24) 조선조 후기의 현실주의 시문학에 대한 진단은 진재교의 『조선 후기 현실주의 시문학의 다양한 발전』(『민족문학사 강좌』 (상), 창작과비평사, 1995)을 참조할 수

한편 개화기 문학이 활자화된 독서물이라는 점도 현실 비판적 태도와 무관하지 않다. 구술적인 말하기에서 씌어진 말하기에로의 이행은 본질적으로 청각에서 시각 공간으로의 이행이다. 구술적인 말하기란 언제나 연행을 전제로 성립하게 마련이고 따라서 거기에는 상호작용적인 성격이 강할 수밖에 없다. 구술적인 말하기가 주로 개인적인 내면 세계에 침잠하거나, 현실에 관심을 갖는다 하더라도 그것이 놀이적 태도인 풍자의 방식을 취하는 것은 청자와의 유대감과 공감을 염두에 둔 결과로 보인다. 그러나 인쇄된 텍스트에는 음성적 자질을 실현하기가 어렵다. 다만 구두 표기가 음성적 자질을 실현할 뿐이지만, 그것은 흔적에 지나지 않는다. 따라서 쓰는 사람의 입장에서는 연행되는 상황에 의존하는 정도가 미약해질 것이고, 그 결과 시적 대상과의 거리두기를 가능하게 된다. 인쇄는 이처럼 구술적인 말하기보다 대상을 더 객관적으로 볼 수 있는 계기를 마련해 주는 것으로 볼 수 있다.

활자화된 독서물로서의 개화기 시조가 현실 비판적 태도의 형성과는 또 다른 차원에서 문학의 근대적 성격을 정향하였다는 점은 새삼스럽게 주목할 필요가 있다. 인쇄는 폐쇄의 감각을 부추긴다. 즉 텍스트 속에서 발견되는 것이 어떤 식으로든 마무리되고 어떤 완성의 상태에 이르게 된다는 감각을 부추기는 것이다. 이 감각은 문학 창작뿐만 아니라 분석적·철학적 저작이나 과학적 저작에도 영향을 준다. 인쇄는 텍스트가 자기 자신 이외의 어느 것과도 관련성을 갖지 않는, 말하자면 그 자체로 만족스러운 것, 완전한 것으로 제시한다. 인쇄된 텍스트는 저자의 말을 결정적인 혹은 최종적인 형태로 나타낸다. 그리하여 인쇄는 한층 더 견고하게 폐쇄된 언어 예술의 형태를 만들어낸다. 문학 이론에서 인쇄는 궁극적으로 언어로 된 각 예술 작품이 그 자체의 세계 속에 갇혀 있다는 확신으로 해서 형식주의와 신비평을 낳았다. 인쇄 문화는 또한 ‘독자성’과 ‘창조성’이라는 낭만주의적 개념을 낳았다. 같은 맥락에서 ‘표절’의 문제도 제기하였다.²⁵⁾ 개화기 문학이 이러한 인쇄 문화적 특성을 완전히 실현한 것은 아니지만,²⁶⁾ 식민지 시대를 거치면서 형성된 우리 근대 문학의 한 계

있다. 그러나 여기에서 말하는 시문학은 결국 ‘한문학’에 국한된다.

25) 윌터 J. 옹, 앞의 책, 199~202면.

26) 『대한매일신보』에 실린 작품들은 조선조 시조를 패러디한 경우도 흔하고, 내용이 유사한 작품들이 많이 있어, ‘독창성’이나 ‘창의성’이라는 개념을 적용하기가 매

기인 것만은 분명하다. 이 점 개화기 문학의 문학사적 의의로 크게 강조될 필요가 있다.

이상의 논의를 통해서 개화기 시조, 특히 대한매일신보 소재의 시조는 ‘노래’라는 전통적 영역은 창가를 비롯한 동시대 다른 장르의 소관으로 넘기면 서²⁷⁾ ‘문학’이라는 독서물의 영역을 고수한 것으로 결론지을 수 있다.²⁸⁾ 여기에서 우리는 서두에서 제기한 문제, 즉 개화기 시조를 독립적인 하나의 장르로 인정할 수 있을 것인가 하는 질문에 답할 수 있게 되었다. 요컨대 개화기 시조는 개화기라는 시대적 특수성에 대응하여 이전의 시조의 존재 조건과 구별되는 새로운 존재 조건 속에서 고유한 시학을 성취하고 있는 점에서 일단 독립적인 장르로 인정할 수 있을 것이다.

4. 결론 : 문학교육에 주는 시사

이상에서 본고는 개화기 시조가 현실 비판적 태도를 가진 시문학이었음을 밝혔다. 이러한 규정 속에는 더 이상 시조가 시가가 아니라는 의미가 포함되어 있다. 개화기 시조는 독서물이었으며 활자화된 인쇄물인 것이다. 이러한 성격은 개화기 시조뿐만 아니라 신문이라는 매체를 통해 소통된 개화기 문학 전반에 해당하는 것이다. 다만 애국가나 독립가 등의 창가는 서양식 곡조의 도입으로 부르는 문학으로 존재했을 것이다. 개화기 시조는 ‘부르기’의 영역을 새롭게 생성된 이러한 장르에 넘기고, ‘읽기’의 영역으로 자신의 존재를 이전시켜 간 것이다.

이러한 문학사적 사실은 문학교육의 현장에서 그리 중요하게 취급되지 못하고 있는 듯하다. 고전문학, 특히 조선조 문학을 교육하는 국면에서 그 연상의

우 어렵다. 오히려 이런 점에서는 전대 문학의 ‘관습시’적 성격을 더 강하게 띠다고 볼 수 있다. 옹의 설명 방식을 따르다면, 개화기 시조는 구술문화와 인쇄문화의 중간 단계인 ‘필사문화’의 성격에 부합하는 것으로 이해될 수 있다.

27) 창가를 비롯한 ‘부르는 문학’은 주로 ‘독립신문’ 소재 작품들로 나타난다. 윤여탁, 「개화기 시가를 통해 본 전통의 문제」 참조.

28) 우리의 ‘문학’과 서양의 ‘literature’는 본디 ‘쓰기’를 의미한다.

관습성과 자동성에 주목한 결과, 문학으로서의 가치를 폄하하는 예는 흔하다. 그리고 이러한 태도는 황진이의 시조로 대표되는 참신성과 독창성에 대한 주목으로 이어진다. 그러나 구술문화적 전통에서 황진이의 시조는 오히려 예외적인 경우에 불과하다는 점을 망각하곤 한다. 그 시대에는 작품의 상호텍스트성이 매우 자연스러운 일이었고, 구두로 유포되었던 공통어구나 테마를 차용·공유함으로써 다른 텍스트로부터 새로운 텍스트를 만들어냈던 것이다.

물론 문학에서 독창성이나 참신성 등의 미덕은 아무리 강조해도 지나치지 않다. 그러나 그것이 문학적 관습에 대한 평가 절하로 곧바로 이어져서는 곤란한 것이다. 특히 시조의 경우 원본과 파생본의 정체는 모호하고, 작품마다 동일한 어구나 상투어가 빈번히 등장한다. 이러한 점을 들어 시조를 상투적인 관습에 매몰된 몰개성의 장르로 폄하할 수는 없다. 그것은 시조가 애초에 관습시로서 존재했다는 점을 망각한 결과이기 때문이다. 교육의 국면에서 중요시되어야 할 점은 바로 시조가 왜 관습시로 존재했는가 하는 질문을 이끌어내고 이에 답할 수 있도록 하는 것이다. 또한 시조가 같은 작품이라도 전하는 문헌마다 약간씩 표기를 달리하는 현상에 대해서도 마찬가지로의 관점이 적용될 수 있다. 그것은 시조가 연행된 문학이라는 점, 실재하는 청자에게 들려주거나 적어도 실재 청자를 상정한 문학이라는 점을 고려해야 한다는 당위를 알려주고 있는 것이다.

같은 맥락에서 현대문학을 교육하는 장면에서도 이러한 점은 끊임없이 상기될 필요가 있다. 우리가 노래와 시가 분리된 세계 속에서 살아간다는 사실을 상기한다는 것은 새삼스럽다. 노래를 잃어버린 시는 청자가 아닌 독자를 상정할 수밖에 없는 것이고, 이러한 조건은 직접적인 소통이 아닌 책을 매개로 한 간접적인 소통을 야기했고, 즉각적인 공감의 실현이 아닌 시인과 작품에 대한 신비화를 초래하기 쉬웠던 것이다. 비유컨대 화자와 청자의 관계망 속에서 성립되는 노래가 ‘레고Lego’ 조립 장난감에 가깝다면, 작가와 독자의 관계망 속에 존재하는 시는 ‘키트kit’와 닮은 것이다. 레고 조립 장난감은 온갖 종류의 형태들을 만들 수 있는 반면에, 키트는 조립상의 어떠한 자유도 주어지지 않고 최소한의 실수도 치명적인 것이 되고 마는 것이다.²⁹⁾

29) 이 비유는 Umberto Eco의 「글쓰기와 글읽기」(김인환 외 편, 『문학의 새로운 이해』, 문학과지성사, 1996)를 원용했다.

또한 문학의 독창성과 개성이라는 개념이 존재 조건상의 근대적 특수성에 기인한다는 점은 특히 강조되어야 하며, 그것이 근대적 개아(個我) 의식과 무관하지 않다는 점도 각인되어야 할 것이다. 월터 웅의 지적대로 현대에 들어와서 상호텍스트성을 말하는 여러 이론들이 낭만적인 인쇄문화의 고립주의적 미학을 공격했을 때, 그것이 충격으로 받아들여진 것은 일종의 아이러니라 하겠다.

참고 문헌

『歌曲源流』跋

『花源樂譜』序

磨嶽老樵, 『靑丘永言』後跋

李世輔, 『風雅』

김대행, 『시조 유형론』, 이대출판부, 1986.

김대행, 「말하기와 노래하기」, 『詩歌 詩學 研究』, 이대출판부, 1991.

김영철, 「開化期の 詩歌 研究」, 서울대 대학원, 1975.

김영철 외, 『韓國詩歌의 再照明』, 형설출판사, 1984.

김홍규, 『조선후기의 시경론과 시의식』, 고대 민족문화연구소, 1982.

김홍규, 『한국문학의 이해』, 민음사, 1986.

나정순, 「시조 전통성 연구의 시론」, 『국어국문학』 100호, 국어국문학회, 1988.

신연우, 『조선조 사대부 시조문학 연구』, 박이정, 1997.

임종찬, 『개화기 시조론』, 국학자료원, 1993.

장사훈, 『증보 한국음악사』, 세광음악출판사, 1993.

조동일, 『한국문학통사』 4권, 지식산업사, 1986.

진동혁, 『이세보 시조 연구』, 집문당, 1983.

진재교, 「조선 후기 현실주의 시문학의 다양한 발전」, 『민족문학사 강좌 (상)』, 창작과비평사, 1995.

황준연, 「北殿과 時調」, 『세종연구』 1, 세종대왕 기념사업회, 1986.

월터 J. 웅(이기우·임명진 역), 『구술문화와 문자문화』, 문예출판사, 1995.

움베르토 에코, 「글쓰기와 글읽기」(김인환 외 편), 『문학의 새로운 이해』, 문학과지성사, 1996.